



## APORTACIÓN A LA OBRA DEL ESCULTOR GASPAR DE LA CUEVA EN BOLIVIA (1629 - C. 1640)

*Rafael Ramos Sosa / España*

Los profesores Mesa y Gisbert dieron a conocer la obra de este excelente escultor de origen hispalense que trabajó en Perú y terminó sus días en la Villa Imperial de Potosí, donde se encuentra casi toda su producción conocida hasta ahora. En estas páginas trataré de ampliar el catálogo de las esculturas realizadas por Gaspar de la Cueva en Bolivia<sup>1</sup>.

### NOTAS BIOGRÁFICAS, PRIMERAS OBRAS Y UNA ATRIBUCIÓN

Probablemente nació en Sevilla, en 1587, hijo de Melchor Gutiérrez y Beatriz de la Cueva. Se casó en 1609 con Catalina Ruiz de Milán en la parroquia de la Magdalena<sup>2</sup>. Allí debió de formarse con alguno de los buenos maestros de fines del siglo XVI y principios del XVII; su estilo en las obras seguras está impregnado del arte montañésino que prevaleció en su plástica, llegó a adquirir formas y tintes muy personales, diferentes al de otros escultores de esta escuela de uno y otro lado del Atlántico. Las primeras noticias de su actividad artística trae las diversas tendencias del ambiente escultórico hispalense. No obstante como veremos en Sevilla son de 1612, viviendo en la collación de San Miguel, cuando realiza tres esculturas para el ensamblador Miguel Bovis

y una imagen de San Vicente destinada al pueblo de 'Tocina'<sup>3</sup>. Recientemente se ha realizado una importante atribución, se trata del Nazareno del Silencio, tradicionalmente asignado a Francisco de Ocampo. Con argumentos históricos y estilísticos se ha propuesto a nuestro escultor como artífice de la señera imagen sevillana. Habrá que esperar a que en estudios futuros se aquilate la fundamentación<sup>4</sup>.

El 15 de febrero de 1613 declaraba tener 26 años y tramitaba los expedientes necesarios en la Casa de Contratación para emigrar al Perú con su esposa Catalina Ruiz de Milán y un criado llamado Antonio de Burgos. También recibió del pintor Juan de Uceda Castroverde doce lienzos de pinturas al óleo para vender en las Indias<sup>5</sup>, como vemos otro canal del comercio artístico americano, no solo por comerciantes sino en general por los viajeros al Nuevo Mundo, corriente de ida que tendría su lógica correspondencia a la vuelta.

Puedo aportar su testimonio inédito en los trámites matrimoniales del escultor y ensamblador Pedro de Noguera en Lima (24-12-1621), en el que Cueva testifica la soltería de Noguera y conocerle desde hacía once o doce años en "Sevilla, Cartagena, Panamá y los Reyes". Aquí aparece el periplo americano habitual de estos artistas hasta llegar a establecerse en la capital del virreinato del

Perú, a la que llegaron prácticamente al mismo tiempo Noguera, Ortiz de Vargas, Espíndola y Cueva<sup>6</sup>. De su paso por la ciudad de los Reyes lo más notorio y conocido fue su participación en las pujas para ejecutar la sillería del coro de la catedral de Lima en 1623. De hecho él ofreció el presupuesto más bajo y le hubiese correspondido realizar el proyecto si no fuera por los enconados pleitos producidos entre los artistas concurrentes y las autoridades de las que dependía la obra<sup>7</sup>. Esta obra, sobre la que actualmente redactó una monografía, supuso la llegada y arraigo definitivo del barroco en la ciudad. Los enfrentamientos entre los artífices produjeron a medio plazo la diáspora de los mismos por el extenso virreinato.

Los años limeños de Cueva no debieron ser fáciles; hay testimonios de que con frecuencia estuvo preso en la cárcel por deudas. Existen algunas informaciones documentales directas de sus trabajos en la ciudad pero no han subsistido, o al menos no se han identificado. Su conocida participación en la fase de terminación del retablo mayor de las Concepcionistas de Lima se ha aclarado recientemente, concluyéndose no haber llegado a realizar ninguna de las esculturas y relieves existentes<sup>8</sup>. Hay noticia en 1621 de un Crucificado para el hospital de San Juan de Dios en el Callao; una Inmaculada para Pisco (que no se llegó a ejecutar al parecer) y varias esculturas en 1627 para el jesuita Alonso Fuertes de Herrera<sup>9</sup>.

Conocemos la presencia de Cueva en Potosí desde el 12 de febrero de 1629 según localización de Mario Chacón. En la Villa Imperial parece que cambió su suerte, debió de ser el escultor de más prestigio pues el cronista Arzans le recuerda muchos años después, realizando numerosos encargos. Junto a él aparecen otros artistas de origen andaluz: el citado Luis de Espíndola y Fabián Jerónimo, ambos procedentes de Lima. Trabajaron unidos hasta el punto de que una de los condicionantes en el estudio de la escultura boliviana es deslindar el quehacer de cada uno de estos maestros, independientemente del testimonio documental que pueda existir. Con frecuencia el contrato era encabezado por Cueva pero este a su vez pedía colaboración a los otros dos. Sobre Espíndola identificamos y documentamos un Resucitado de 1654 que a nuestro entender constituye un firme apoyo para indagar su estilo<sup>10</sup>. Como tantas veces ocurrió en lo hispánico y poco inteligible desde presupuestos artísticos actuales, hubo una férrea unidad formal y estética apoyada en la continuidad del sistema gremial y la preponderante funcionalidad religiosa de la escultura; o prácticas laborales como las compañías entre artistas, que dificultan enormemente la investigación.

Hasta ahora las obras identificadas de Gaspar de la Cueva en Potosí son: el Ecce Homo de San Francisco, firmado y fechado en 1632; un santo agustino de bulto redondo y los relieves de Santa Teresa, la Magdalena y santa Apolonia procedentes de un retablo del Convento de San Agustín (1632); el cuerpo de un San Francisco; y una figura de Dios Padre. Por otra parte el Cristo atado a la columna de la parroquia de San Lorenzo y otro de la misma iconografía pero de menor tamaño en la catedral. También una Santa Rita en el convento de las Mónicas. Una de las tipologías más cultivadas e interpretadas por Cueva con éxito fue el crucificado, de hecho se conservan algunos de excelente calidad y variadas expresiones: el Crucificado de San Lorenzo (1629-31), el de la catedral procedente de la Compañía de Jesús (1639), el de San Juan de Dios con el paño de pureza mutilado, y el que parece que fue su última obra, el Cristo de Burgos (hoy en el convento de San Francisco). Además en el templo potosino de Copacabana se encontraban un crucificado y un yacente de tamaño natural que yo al menos no he podido localizarlos en mi visita. También se le atribuyen cinco relieves del retablo mayor de San Lorenzo, cuatro doctores y una Anunciación. En el templo de Sica-Sica se conserva un San Bartolomé firmado en la peana. En Sucre el San Juan Bautista del templo de San Miguel, el pequeño Cristo atado a la columna del Museo de Charcas y un relieve de la Anunciación en colección particular al que también se le ha perdido el rastro. Schenone dio a conocer un Crucificado de mediano tamaño en la catedral de Sucre que tampoco he conseguido localizar, pero a partir de la fotografía mi opinión es que se trata de una obra de Cueva<sup>11</sup>. Además hay bastantes obras que se han adjudicado al maestro de San Roque que habría que estudiar detenidamente. Hasta ahora el estado de la cuestión es la identificación segura de algunas obras de Cueva pero aún falta aclarar la producción de otros maestros coetáneos y sus seguidores.

## LOS GRAFISMOS FORMALES: UNA HERRAMIENTA AUXILIAR

El estudio formal de la obra de arte es fundamental pero no agota el horizonte. No obstante, la Historia del Arte como quehacer disciplinado, debe aportar una primera fase de investigación en la que se conozcan mínimamente los artistas y obras de un período, para después poder establecer la evolución estilística, así como interpretaciones y aproximaciones en la compleja trama de la ejecución y recepción de la obra de arte.

Dentro del análisis formal existe una herramienta de trabajo muy útil siempre que se la utilice con equilibrio y sentido común, no como método único y definitivo, en un contexto que permita argumentos históricos y artísticos razonados: son los grafismos formales de un artista que de modo habitual –aunque no siempre– aparecen en sus obras o en un período de su producción. El más conocido en emplear esta herramienta fue Giovanni Morelli (1816-1891), llegando a denominarse “rasgos morellianos” y aplicándolo en principio a la pintura italiana. Este experto proponía que en los detalles secundarios de las obras de arte (ojos, orejas, pelo, manos, dobleces de las telas, etc.) el artista actuaba de modo rutinario y según el hábito del trabajo adquirido, de este modo analizando esos detalles podía establecerse conexiones entre las obras de un maestro y otras anónimas de su escuela, seguidores o del mismo artista<sup>12</sup>.

Aprovechando los sólidos estudios de Chacón y Mesa-Gisbert sobre la personalidad y obra de Gaspar de la Cueva en Bolivia, donde se han identificado esculturas firmadas por nuestro artista y otras documentadas, creo que puedo establecer fundadas atribuciones de una serie de imágenes inéditas de este potosino de adopción que murió en fecha posterior a 1640. Otro argumento de partida es que Cueva fue el mejor escultor de su tiempo y en principio las obras anónimas de mayor calidad y estilo montañésino hay que adjudicárselas, hasta conocer a sus discípulos.

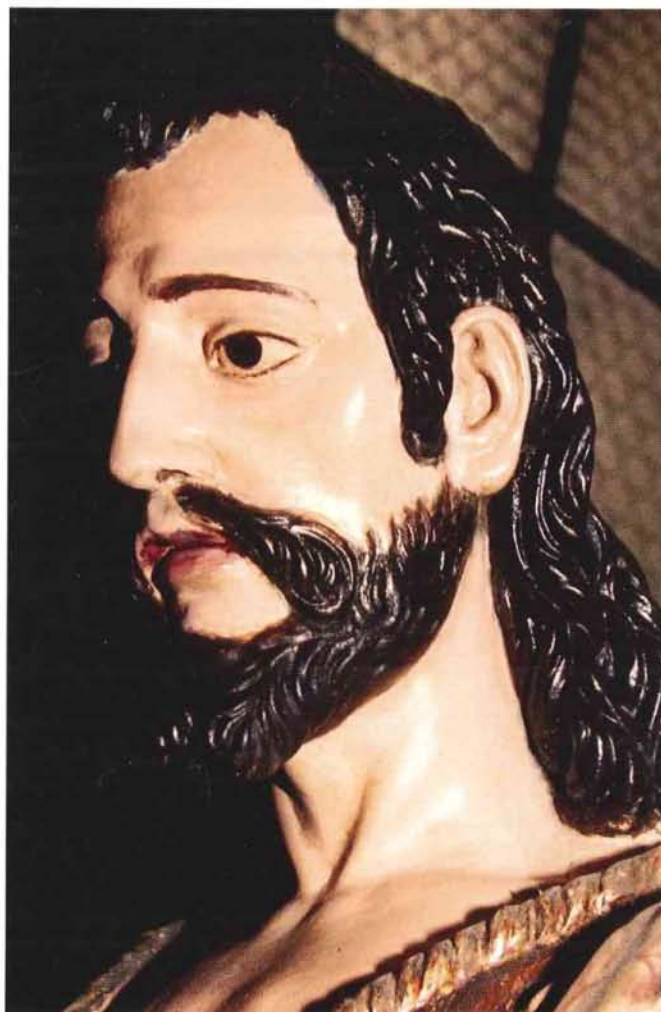
## NUEVAS OBRAS

Antes de emprender la presentación y análisis de las esculturas inéditas hay que hacer la importante observación del estado general de estas obras, con numerosos repintes, mutilaciones y manipulaciones, que obstaculizan el trabajo de estudio e identificación de las piezas, pero que también muestran la vigencia y “vida” de estas imágenes hasta la actualidad. Por otro lado aun es prematuro proponer fechas aproximadas de cada una de las obras ya que se desconocen las posibles etapas y evolución de la plástica cuevina. Las cinco esculturas que veremos se encuadran entre 1629 y aproximadamente 1640, además como dato de interés la investigación llevada hasta ahora apunta a una posible estancia de Cueva durante varios años en Sucre, ya que entre 1633 y 1638 no hay de momento constancia documental de sus trabajos en Potosí.

**SAN JUAN BAUTISTA**, Iglesia de San Martín de Tours, Potosí, madera policromada, 121x34x35 cm.

La figura descansa sobre la pierna izquierda y dobla la rodilla derecha.

Esta escultura de bulto redondo presenta una composición frontal, con un contraposto moderado y suave. Es una versión del ya conocido Bautista de la iglesia de San Miguel de Sucre. En el caso potosino parece un rostro más lleno y juvenil que las facciones afiladas y ascéticas del chuquisaqueño. Una parte del manto aparece retallada y se ha perdido, la túnica de piel vuelta viste los dos hombros con mangas mientras que el ejemplar de Sucre enseña un hombro y parte del pecho desnudo. Los dos muestran un acompasado movimiento de la cabeza y del brazo derecho que señala al cordero, desaparecido en ambos casos. El modo de disponer el pelo por detrás de la cabeza, en mechones naturalistas pero simétricos y cerrados es muy típico de Gaspar de la Cueva así como el bigote y barbas. También es muy peculiar y propia de Cueva el modelo de oreja ovalada que repite una y otra vez en las obras que presentamos<sup>13</sup>.







San Juan Bautista.  
Iglesia de San Martín  
de Tours. Potosí.  
Madera policromada,  
121x34x35 cm.



**SAN JUAN EVANGELISTA**, cabeza, Iglesia de San Francisco, Potosí, madera policromada,

La escultura del evangelista se encuentra en el altar mayor flanqueando junto a una Dolorosa el Crucificado de la Vera Cruz. Opino que se trata de una interpretación del escultor hispalense, responde a sus modelos físicos habituales, con el característico nacimiento de la cabellera sobre la frente formando un ángulo muy profundo. Esta vez lo recoge en actitud anhelante con la boca entreabierta,

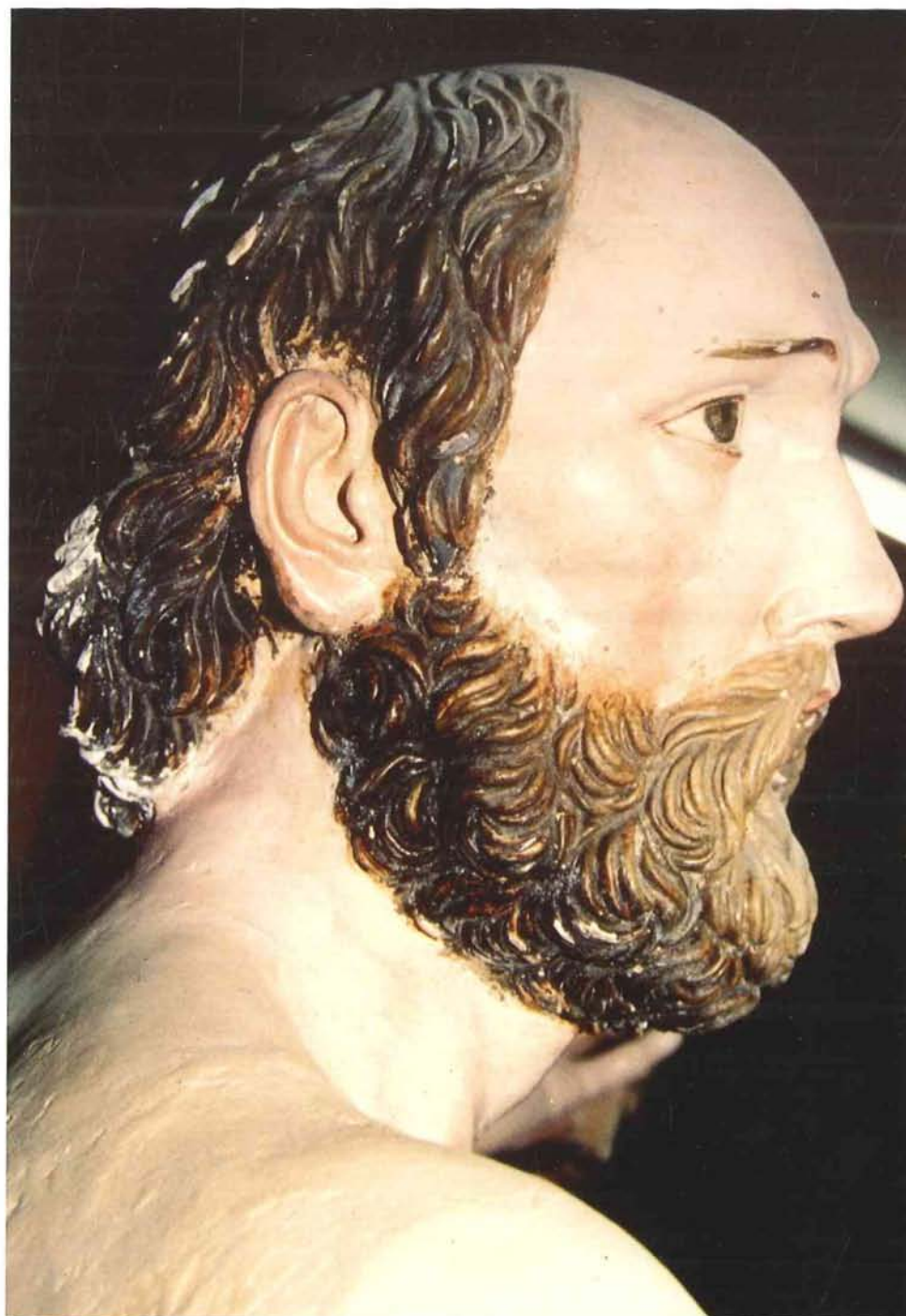
estremecido por el dolor del sufrimiento de Cristo, donde se aprecian detalles realistas como los dientes. En su rostro juvenil aparecen un pulcro bigote y perilla. Una vez más la morfología de la oreja y disposición del cabello acreditan la mano de Gaspar de la Cueva como vimos en el caso anterior. Sobre el cuerpo de la escultura no puedo pronunciarme por el momento pues parecía muy plano o retallado y no fue posible un examen más tranquilo y minucioso.



**SAN PEDRO**, cabeza, Iglesia de San Juan de Dios, Potosí, madera policromada. En el momento de examinarlo se encontraba en proceso de restauración en la escuela taller de San Bernardo (agosto de 2004).

Se trata de una escultura de un santo arrodillado sobre una pierna, que pensamos puede identificarse con un San Pedro arrepentido. Parece concebido como imagen de vestir en la que destaca esta vigorosa cabeza en emotiva

actitud de mirar hacia lo alto (tal vez a un Cristo atado a la columna), con entrecejo fruncido y boca entreabierta. Es bien sabido como característica de la iconografía petrina la amplia calva y la abundante y cerrada barba, tal y como lo vemos en este caso. Una vez más las hebras de los mechones del cabello y el modelo de oreja definen la paternidad de Cueva en esta imagen sagrada así como la expresión.





**INMACULADA**, Iglesia de San Lorenzo, Potosí, madera policromada, altura aproximada 115-120 cm. Desgraciadamente esta hermosa Virgen aparece desfigurada por repintes, aplicación de pestañas postizas, revestimientos de telas y pérdida de la talla en la zona delantera del manto. Además la peana de tres cabezas de querubines parece que también ha sido cortada y reducida en altura. No obstante el tipo físico del rostro es afín a otras esculturas femeninas de Cueva y vuelven a aparecer esos rasgos formales en el tratamiento del pelo, modelo de oreja y nacimiento del

cabello sobre la frente en profundo ángulo. Con esta pieza y la que veremos a continuación se enriquece el repertorio tipológico e iconográfico de la obra de Gaspar de la Cueva. No se conocía hasta ahora ninguna Inmaculada de nuestro escultor y sin duda estas que presentamos aportan interpretaciones sobre un tema que fue tan querido y sensible en la época<sup>14</sup>. El rostro recuerda mucho a otra escultura del templo de San Lorenzo que se encuentra en la calle lateral y segundo cuerpo del retablo del crucero a la izquierda, que creo puede ser también de Cueva.







**INMACULADA**, Iglesia y Museo de la Recoleta, Sucre, madera policromada, tamaño académico.

Con esta escultura mariana cerramos las aportaciones a la obra de Gaspar de la Cueva. Sin duda es la mejor de las cinco presentadas tanto por su calidad, estado de conservación (aunque con repintes) y novedad tipológica e iconográfica en el quehacer del artista. Descansa sobre una pierna y flexiona levemente la otra en composición frontal, apoyada sobre una peana de nubes con la Luna y dos cabezas de querubes. Anima la composición el movimiento medido de las manos unidas en oración a un lado y la cabeza hacia el opuesto. Además, el manto rodea y descubre su brazo derecho formando una vigorosa curva que amplía el volumen del cuerpo, otorgando "autoridad" a la imagen<sup>15</sup>, por otro lado cae en vertical abriéndose, provocando profundidad y movimiento. Hay un detalle muy significativo en esta interpretación iconográfica de la Inmaculada, me refiero a su mirada dirigida hacia lo alto, que también comparten los ángeles a sus pies, trabando los distintos elementos de la tipología y otorgándole unidad formal y simbólica, recurso propio del Barroco. Este aspecto parece que proviene de la iconografía de la Asunción de María, teniendo en cuenta que en muchas ocasiones se funden rasgos y atributos de la Concepción con los de la Asunta<sup>16</sup>. Puede verse en modelos de pinturas inmaculistas, como las de Zurbarán y Murillo. Cueva como escultor hispalense, imbuido de las formas y estética montañesina, debió de conocer durante su aprendizaje o primeros años de ejercicio profesional la Inmaculada de El Pedroso (1606-1608), la primera conocida del maestro Martínez Montañés con la que comienza la secuencia de efigies que culminarán en la popular "Cieguecita" (1631) de la catedral de Sevilla. Esta Inmaculada de la Recoleta plasma en su peana de nubes dos cabezas de ángeles, al igual que otros eslabones de la serie como la Concepción de San Julián –atribuida con fundamento recientemente al maestro alcalaíno–, o la de Oruro<sup>17</sup>. Sin duda alguna, la interpretación de Cueva en esta Inmaculada aflora con gran personalidad en el rostro de la efigie. Es un óvalo de facciones llenas y redondeadas con atisbos de plasticidad tersa y fresca, en el que pareciera asomarse el aire vívido y la semblanza de un retrato. Es pues un paso en el naturalismo de los modelos plásticos, hacia una humanización cada vez más sensible de la imaginería, requerida por una religiosidad progresivamente emotiva y sentimental.





*Inmaculada* (detalle). Iglesia  
y Museo de la Recoleta.  
Sucre. Madera policromada.

## NOTAS

- <sup>1</sup> JOSÉ DE MESA Y TERESA GISEBERT, *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972, pp. 123-134.
- <sup>2</sup> PEDRO J. GONZÁLEZ GARCÍA, "Noticias sevillanas del escultor Gaspar de la Cueva", en *actas de las III Jornadas de Andalucía y América, Andalucía y América en el siglo XVII*, vol. II, Sevilla, 1985, pp. 141-146.
- <sup>3</sup> MIGUEL DE BAGO QUINTANILLA, *Documentos para la historia del Arte en Andalucía*, vol. V, Sevilla, 1933, pp. 63-64.
- <sup>4</sup> Antonio Torrejón Díaz, "Jesús Nazareno (El Silencio)", en *De Jerusalén a Sevilla, La Pasión de Jesús*, vol. III, Sevilla, 2005, pp. 246-252.
- <sup>5</sup> ENRIQUE MARCO DORTA, *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano*, vol. II, Sevilla 1960, p. 106; algunos datos de este profesor fueron corregidos y aumentados por P. J. González García en su artículo citado. Jorge Bernales Ballesteros, "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII", en *Escultura en el Perú*, Lima, Banco de Crédito, 1991, pp. 92-94.
- <sup>6</sup> Archivo Arzobispal de Lima, Expedientes matrimoniales, 24-12-1621, f. 2 v. En esta ocasión Cueva dice tener treinta y ocho años, por lo que nacería hacia 1583.
- <sup>7</sup> E. MARCO DORTA, o. c., pp. 88-108; José Chichizola, "La sillería de la Catedral de Lima", en *Apotheca*, 1, Córdoba, 1982, pp. 15-37; Antonio San Cristóbal, *La Catedral de Lima, estudios y documentos*, Lima, 1996, pp. 283-347. Algunos análisis formales y otras precisiones en Rafael Ramos Sosa, "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera", en *La Basílica Catedral de Lima*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2004, pp. 132-140.
- <sup>8</sup> GUILLERMO LOHMANN VILLENA, "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante el Virreinato", en *Histórica*, XIV, Lima, 1941, p. 356; A. San Cristóbal, "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en *Revista del Archivo General de la Nación*, 17, Lima, 1998, pp. 91-130.
- <sup>9</sup> EMILIO HARTH-TERRÉ, *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*, Lima, 1977, p. 95; Mesa-Gisbert, o. c., p. 124.
- <sup>10</sup> M. CHACÓN TORRES, *Arte Virreinal en Potosí*, Sevilla, 1973, p. 76; R. Ramos Sosa, "El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria entre Bolivia y Perú", en *Memoria del II encuentro Internacional Barroco y fuentes de la diversidad cultural*, La Paz, 2004, pp. 61-66.
- <sup>11</sup> HÉCTOR SCHENONE, "Pinturas zurbaranescas y escultura de la escuela sevillana en Sucre, Bolivia", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 4, Buenos Aires, 1951, p. 66, figuras 18 y 19.
- <sup>12</sup> JUAN PLAZAOLA, *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*, San Sebastián, 2003, pp. 90-94.
- <sup>13</sup> Localicé esta escultura en un recorrido con el restaurador Osvaldo Cruz Llanos, al que agradezco su compañía.
- <sup>14</sup> Sobre los modelos iconográficos de la Inmaculada puede verse la obra de Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, 1989.
- <sup>15</sup> El recurso de los paños y telas aumentando los volúmenes de las esculturas tiende a realzar la imagen e impresión visual de la misma como puede comprobarse en testimonios contemporáneos; cfr. Emilio Gómez Piñol, "Los retablos de San Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio", en *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*, Sevilla, 2002, pp. 125 y 128.
- <sup>16</sup> REYES ESCALERA PÉREZ, "La evolución iconográfica de la Inmaculada Concepción", en *Tota Pulchra, el arte de la iglesia de Málaga*, Málaga, 2004, p. 59.
- <sup>17</sup> Cfr. E. GÓMEZ PIÑOL, o. c., pp. 125-129. Sobre la Inmaculada de Oruro se ha propuesto que se trata de la que realizó Montañés en 1621 para Juan Bautista González y que no llegó a comprar, siendo adquirida y donada por José Curielillo, cfr. J. M. Palomero Páramo, "Retablos e imágenes conceptionistas enviadas a Indias en el primer cuarto del siglo XVII", en *Inmaculada*, Sevilla, 2004, p. 182.